



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder Dem Motiv auf der Spur

Tröhler, Margrit

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-70270>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Tröhler, Margrit (2012). Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder Dem Motiv auf der Spur. In: Brinckmann, Christine; Hartmann, Britta; Kaczmarek, Ludger. Motive des Films : ein kasuistischer Fischzug. Marburg: Schüren, 33-42.

Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder: Dem Motiv auf der Spur

Margrit Tröhler

Vor dem Motiv, die Kulturtechnik der Spur



Eine Spur ist zuerst einmal materieller Abdruck eines «Objekts». Als verzögerte Präsenz weist sie auf Vergangenes und kennzeichnet dessen Abwesenheit. Um als Zeichen zu gelten, muss die Spur entdeckt, verfolgt und gedeutet werden. Sie verlangt also danach, dass man sie liest: ein Gebrauch, eine Aktivität, die ihre

Wirksamkeit nur entfalten kann, wenn das Zeichen durch den Referenten, der sich immer schon entzogen hat, geerdet bleibt.

Ähnlich beschreibt Sybille Krämer (2007, 13) die Spur als Verbindung von dinghafter und semiotischer Markierung. Die pragmatische Dimension ist ihr inhärent: ohne «Spürnase» keine Spur. Dennoch ist das Spurenlesen eine unsichere Tätigkeit, es nimmt nicht nur das deutlich Wahrnehmbare wahr, sondern auch das kaum Wahrnehm- oder Vernehmbare (vgl. *ibid.*, 14). Dabei ist der «instinktnahe Spürsinn» auf Intuition angewiesen, entspricht weniger einem Akt des Dekodierens als einem «Aufsammeln, Zusammenlesen, Heraussuchen, Ordnen, Zurechtlegen» (*ibid.*, 21; 18). Weil eine Spur selten als einzelne Markierung auftritt, sondern ihre Wiederholung (und Variation) für die Lektüre eine Fährte bildet, beinhaltet die Tätigkeit auch die Reihenbildung, das Verknüpfen, die Schlussfolgerung (vgl. *ibid.*, 16).

Als «elementare Orientierungstechnik» generiert das Spurenlesen alltägliches Wissen, ein *wildes Wissen* (wie es Krämer mit Lévy-Strauss benennt; *ibid.*, 21), das an die Überlebenstechnik der Jäger und Sammler erinnert. In unserer westlichen Kultur begründet es aber spätestens seit der Moderne auch ein Erkenntnisparadigma. Spuren gelten dem positivistischen Denken als Indizien, als Fakten: Man benutzt sie als kasuistische Methode in der Kriminologie und allen empirischen Wissenschaften, man liest sie in den Sedimenten

der Geschichte (Archäologie, Kunstgeschichte) und – von vornherein weniger ‚beweiskräftig‘, ‚fragwürdiger‘ – in denen der Psyche (Psychoanalyse). Als rationales Prinzip begründet das Spurenlesen also das «Indizienparadigma» (ibid., 23–27), doch in philosophischen Konzepten bahnt sich die Spur auch epistemologische, imaginäre, metaphysische Wege. Die beiden Tendenzen (Intuition vs. Verstand; Theorie vs. Empirie) stehen in unserer Alltags- und Wissenschaftskultur im konstanten Widerstreit, wobei die (vermeintliche) Ursache/Wirkungsrelation, die Siegfried Kracauer (2006) der modernen Gesellschaft ankreidet, heute wieder Konjunktur hat, und man manchmal – in der Euphorie über die neuen technologischen Möglichkeiten – vergisst, dass Spuren keine Abbilder sind, dass sie immer (re-)konstruiert und interpretiert werden müssen (man denke etwa an die häufig eindimensionale Deutung bildgebender Verfahren in der Neuropsychologie).

Vom Prinzip zur motivischen Denkfigur

Tritt das Spurenlesen in die Kunst oder allgemein die kulturellen Produktionen ein, wird es zum strukturbildenden Prinzip, das sich variabel, aber wiedererkennbar auch durch die verschiedenen Gattungen und Genres zieht, so auch im Kino. Selbst wenn das intuitive und das rationale Moment unterschiedlich gewichtet sind, bestimmt das Erkennen, Verfolgen und Deuten von Spuren als dynamischer Prozess die Genremuster von Detektiv-Film, Western, Horrorfilm, Melodram: Der Täter, der Outlaw, die Büffelherde, das Monster, aber auch die unerfüllt Liebenden hinterlassen sicht- und zuweilen auch hörbare Spuren. Sie werden von den anderen Figuren und den Zuschauern als Zeichen einer vorgängigen oder kaschierten Präsenz gelesen oder als Verkörperung des Bösen, Unheimlichen, Verdrängten, Begehrten gedeutet. Dieses Spurenlesen nährt ein (je nach dem syntagmatisches oder paradigmatisches) Erkenntnisprinzip, das narrativ-strukturell wirksam ist und sich an der Oberfläche ästhetisch-sinnlich manifestiert (oder umgekehrt). Außer der «gerichteten Aufmerksamkeit» (Krämer 2007, 15), die es allen «Spürhunden» abverlangt – so dem Detektiv Marlowe in *THE MALTESE FALCON* (Howard Hawks, USA 1941) oder der John-Wayne-Figur Ethan in *THE SEARCHERS* (John Ford, USA 1956), aber auch den Zuschauerinnen –, benötigt das Prinzip, um zum Motiv zu werden, nicht nur die Fährte, also die Wiederholung und Kettenbildung, sondern eine *besondere Auffälligkeit* oder *Ostentation*.¹ Diese entsteht durch die Störung

1 «Ostentation» ist ein Schlüsselbegriff in dem interdisziplinären Forschungsprojekt zur Medialität an der Universität Zürich. Die filmische Ostentation als medialer Adressierungsmodus und als Wirkungsmoment beinhaltet stets die beiden Aspekte, die Rancière (2003, 19f; 32f) mit dem «image ostensive» (der «présence brute», der «nackten Präsenz» des Anschau-

der Norm, stellt als Abweichung oder Überschreitung, als Irrweg oder absichtliche Irreführung oder zumindest als Unvertrautes die bestehende Ordnung – der Welt, der Erkenntnis, des Genres oder der Ästhetik – in Frage (vgl. *ibid.*, 16). Erst durch sie wird das Spurenlesen zur *Denkfigur* (auch im Sinne Walter Benjamins) oder zur *figure in the carpet* (Henry James), also zum Motiv.

Wenn Don Johnston in *BROKEN FLOWERS* (Jim Jarmusch, USA/F 2005) bei seinen ehemaligen Geliebten Spuren findet, die auf die Autorin des anonymen Briefes schließen lassen, der ihm offenbarte, dass er einen Sohn hat, und wenn diese Spuren nicht zur Lösung des Rätsels führen, so wird das Prinzip des Auf- und Nach-«Spürens» hervorgehoben (als Intuition und als *ratio*). Dies keineswegs nur durch die gerichtete Aufmerksamkeit der eher passiven Hauptfigur und den Blick der Kamera, die Großaufnahmen auf «verräterische» Dinge. Vielmehr ist es die Farbgestaltung, die in Analogie zu dem rosaroten Briefpapier unzählige Objekte des Films rosa färbt und «falsche Fährten» legt (vgl. Wulff 2005). Das Spurenlesen führt hier aber ins Leere. – Oder: In *ZODIAC* (David Fincher, USA 2007) hinterlässt der Serienmörder keine oder nur «halbe» Fingerabdrücke, und die Handschrift in den Bekennerbriefen kann grafologisch nicht eindeutig als die seine identifiziert werden. Damit sind die beiden klassischen kriminologischen Beweisführungsmittel ausgeschaltet.² Polizei und Presse können sich nur an die Morde und Morddrohungen halten, die auf die Spur des Täters weisen. Die Briefe, die Chiffrebotschaften und das Zeichen des Zodiac dienen als Bruchstücke, um mit nichtrationalen Mitteln, jedoch durch logisches Denken dem unerklärbaren Handeln des Mörders auf die Schliche zu kommen. Zwar kann ein Karikaturist und leidenschaftlicher «Pfadfinder» den Geheimcode knacken, das Zeichen des Zodiac auf den Grafen Zaroff und den Film *THE MOST DANGEROUS GAME* (Irving Pichel/Ernest B. Schoedsack, USA 1932) zurückführen und zusammen mit einem Journalisten aufdecken, dass die Bekennerbriefe *nach* den Zeitungsartikeln verfasst sind (zeitlich danach und durch sie inspiriert). Doch ihre Lektüre findet bei den Gesetzesvertretern kein Gehör, der ungelöste Fall wird *ad acta* gelegt. Den Karikaturisten, der über den Fall einen Fortsetzungsroman schreibt und, bevor er den zweiten Band zu Ende bringt, dem Schuldigen wenigstens in die Augen sehen will, führt seine besessene Wahrheitssuche zu (mindestens) zwei Tätern: Zeichner, Briefeschreiber und Mörder sind nicht in derselben Person und Spur zu suchen. Nicht nur waren die Spuren vielgestaltig und vieldeutig, sie wurden

lichen oder Augenscheinlichen als Evidenz) und dem «image ostentative» (der *Präsentation* von Präsenz, der demonstrativen Zurschaustellung) charakterisiert; vgl. http://www.media-lity.ch/phase_2_projekte.php#2-c.

2 Ebenso ist dadurch auf metaphorischer Ebene die fotografische Spur des Lichts, über die sich der referentielle Gegenstand in die Emulsion einschreibt (vgl. Barthes 1980) und die die medientheoretische Diskussion über den Index von Filmbildern begründet, in Frage gestellt.

als ‹Zeichen› inszeniert, um die Fährte zu verwischen. Dies unterstreicht der Film durch seinen Montage-Rhythmus und indem er uns mit Informationen bombardiert und mit immer neuen Figuren und Situationen konfrontiert, was den Erfolg jeglichen deduktiven und linearen Spurenlesens zunichtemacht. – Eine Parodie auf das deduktive Spurenlesen liefert bereits Buster Keatons SHERLOCK JR. (USA 1924; vgl. Karlyn 1997).

Motivbegriff

Die Eigenschaften der Spur, die Krämer auflistet und die ich eingangs angesprochen habe, können – mit einigen Vorbehalten – ebenfalls für das Funktionieren von Motiven geltend gemacht werden: Auch Motive müssen ‹gelesen› werden, damit sie bestehen. Als Polyseme verlangen sie nach einem Betrachter, der sich perspektivierend einbringt, der in der Fährte eine ‹Logik› sieht, sei sie narrativ, ästhetisch-plastisch oder kulturell, über den einzelnen Text hinauszeigend (Krämer 2005, 14–18). Im Gegensatz zur Spur sind Motive aber immer ‹motiviert›, das heißt absichtlich gesetzt und inszeniert – auch wenn sie in der Handschrift eines ‹Autors› als unbewusst gelesen werden können (was hier nicht meine Perspektive ist). So sind Motive als Markierung einer enunziativen Instanz hervorgebracht, ostentativ hervorgehoben, und richten sich primär an den Zuschauer als Spurenleserin. Manchmal sind sie Teil der Diegese (als Objekte, Gesten, Bewegungen) oder der Handlung (als strukturelle Einheit); manchmal werden sie von den Figuren wahrgenommen und interpretiert oder gar willentlich hinterlassen; manchmal sind sie eher als rhetorische oder ästhetische Konfiguration angelegt, die die Figuren involviert oder auch nicht (Rahmungen, Licht-/Schatten-Spiele, Farbgebung etc.). ‹Falsche Fährten›, die auf all diesen Ebenen ansetzen können, sind ebenfalls bereits Motive *in spe*. Damit die Spuren zum Motiv werden und zum Spurenlesen auf Seiten der Zuschauer führen, müssen all diese Momente auffällig werden, sich demonstrativ wiederholen und wandeln (zumindest im relationalen Kontext der Situation oder der Komposition, sei dieser intratextuell, intertextuell, ja transmedial verstanden). Die Eigenschaft der Auffälligkeit, das heißt der Störung oder Transgression, ist somit auch für das *Motiv des Spurenlesens* konstitutiv; dieses verweist als *mise en abîme* auf die grundlegenden Aktivitäten des Erkennens und Lesens von Motiven.

Doch lassen wir den Vergleich mit der Spur und dem Spurenlesen als Motiv für einen Moment beiseite. Der Begriff des Motivs führt quer durch die Kunstformen und Disziplinen auf mehrere Traditionen zurück (vgl. Wulff 2011), von denen ein filmspezifisches Konzept profitieren kann. Dies impliziert von vornherein die Frage nach dem Medium, in dem sich das Motiv zeigt. Ich verstehe das filmische Motiv als ‹Inhalt/Form-Kategorie› im Sinne eines *Chro-*

notopos (Bachtin 1989). Im Film ist dieser unmittelbar an die Wahrnehmung gekoppelt, er schreibt sich ikonografisch und/oder phonografisch ins Material ein und kehrt wie das musikalische Motiv in Wellen wieder – ob innerhalb eines Films, Genres oder einer Kultur. Manchmal hängt er mehr am Gegenständlichen, Semantischen, Symbolischen; manchmal tendiert er stärker zur ästhetischen Gestalt, zur diskursiven Formel, zum Konzeptuellen: *Das Motiv ist jedoch weder einfach Objekt noch Zeichen noch reine Form*;³ es bleibt immer eine Verbindung von Inhalt und Ausdruck, die auf die eine oder andere Art im materiellen (im diegetischen, im Bild- oder Ton-) Raum verhaftet ist (vgl. Frisch 2010, 4). Kamerafahrten als solche sind meines Erachtens kein Motiv; die Totale auf die Wüstenlandschaft mit dem einsamen Westernhelden, der von hohen, tragenden Klängen begleitet – von instrumenteller Musik oder (meist weiblichen) Stimmen – in die Ferne reitet, hingegen schon. Die «Frau hinter dem Fenster» im Melodrama ebenfalls; doch so gegenständlich und Ding-verhaftet dies anmutet, die Einstellung muss so kadriert sein, dass der Fensterahmen zumindest angeschnitten und die Scheibe erkennbar bleibt (Brinckmann 1997). Dieses Bildmotiv kann variieren – in einem Film oder durch das Genre hindurch, oder es kann über dessen Grenzen hinaus migrieren. Nebst veränderlichem Winkel und Einstellungsgröße kann ein Vorhang die Hälfte des Fensters verdecken, die Scheibe die eines Autos sein; in Fritz Langs *CLASH BY NIGHT* (USA 1952) wird die Frau als Rückenfigur inszeniert (vgl. Kirsten 2011), und bei Douglas Sirk kann auch eine männliche Figur melancholisch durch die Scheibe blicken. Ein stärker an einen einzelnen Film gebundenes Motiv finden wir in *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (Sergio Leone, I/USA 1968), in dem jeder Hauptfigur ein musikalisches Thema zugeordnet ist. Ein ästhetisch-plastisches Motiv ist der Wind oder besser: die Kraft des Windes im gleichnamigen Film von Victor Seastrom (*THE WIND*, USA 1928). Ein konzeptuelles und «zerstreutes» Motiv, das noch weniger mit sich selbst – als Inhalt/Form-Kategorie – identisch ist, stellen die nostalgischen «Objekte» in *LES HERBES FOLLES* (Alain Resnais, F/I 2009) dar. Sie charakterisieren die Hauptfigur als Alter Ego des Regisseurs und zeigen an, dass George nicht mehr ganz von dieser Welt ist: Er schreibt Briefe auf einer Hermes Baby, mäht den Rasen mit einem Handmäher (und holt sich einen Hexenschuss), benutzt zwar ein drahtloses Telefon, scheint aber die Speichertaste für angerufene Nummern nicht zu kennen und träumt wie ein Junge von einem Rundflug im Sportflugzeug ...

In all diesen Fällen müssen wir dem Motiv zuerst auf die Spur kommen; dafür muss es auffällig werden. Oder anders herum: Wiederholung und Variation

3 Ich schließe aus meinem Motivbegriff hier das «Bildmotiv», wenn es wie in der Kunstgeschichte üblich einfach ein Objekt im Bild bezeichnet, ebenso aus wie das «Motiv» als psychologischer Beweggrund einer Figur und Handlung.

implizieren ein Wiedererkennen und Verschieben der Denkfigur, der Ding-, Bild- und/oder Tonformel; die Kettenbildung ist eine Grundbedingung, und die Formel erfährt bei jedem Auftreten eine Aktualisierung. Störung sind diese Motive insofern, als sie aus dem audiovisuellen Fluss hervortreten (nicht jedes Gesicht hinter einer Scheibe, nicht jeder Windstoß ist ein Motiv), den sie «provozieren und destabilisieren» (André 2007, 6); manchmal, wie bei Sirk, transgredieren sie die Konvention.

Motive haben immer eine (und meist mehrere) Funktion(en): Sie sind performativ, an Situationen, Bewegungen oder Handlungen gebunden oder lösen diese aus – doch das bedeutet nicht, dass sie zwingend narrativ wirksam sind. Selbst ein eindeutiges Erzählmotiv (als strukturelle Einheit) wie die nächtliche Verfolgung im Film Noir verläuft neben oder «unterhalb der Erzählung», auch wenn es ihr dienen kann (ibid.). Ein filmisches Motiv ist aber immer wahrnehmbar und selbst als wandelbares identifizierbar: Es «bleibt an das Darstellungsverhältnis gebunden» (Wulff 2011, 29; vgl. André 2007, 152). So kann es als Bildformel oder Sequenz zirkulieren und diffundieren, ein ästhetisches und soziales Eigenleben wie in Aby Warburgs *Mnemosyne* beginnen (Warburg 2000; vgl. Wendler/Engell 2009, 44f; zudem die «Schlüsselbilder» von Ludes 2001 oder die «Stereotype» von Schweinitz 2006).⁴ Seine Funktion ist jedoch von vornherein abhängig von der analytischen Perspektive: Auch in diesem Sinne sind Motive performativ, denn sie schieben die Kettenbildung an. Die narratologische Perspektive ist dabei eine mögliche, im engeren Sinne hermeneutische; daneben gibt es stärker autoren- oder mediumsspezifische, ästhetisch-plastische Lesarten, musikologisch inspirierte, epistemologische, kulturanthropologische etc.

Mit den Begriffen «Kettenbildung», «Perspektive» und «Lesart» sind wir definitiv wieder beim Spurenlesen angekommen. Spuren ebenso wie

Motive gehören zum erworbenen Wissenszusammenhang. Ihre Kenntnis, ihre passive und aktive Beherrschung ist Teil der allgemeinen kulturellen Kompetenz. Die Bedeutung vieler Motive ist labil, diffus und schwebend, sie haben keinen eigenen Namen, oft keine feste, ausschließliche Erscheinungsform. Gleichwohl sind sie als prägnante Einheiten oder Komplexe des Wissens zugänglich, beschreib- und handhabbar. (Wulff 2011, 16)

Dies gilt ebenso für das Spurenlesen als Motiv. Denn in der kulturellen Produktion wie Rezeption beruht der Umgang mit Spuren und Motiven oft auf

4 Es gibt auch audiovisuelle Formeln, die in einem einzelnen Film nicht unbedingt Motive sind, die jedoch intertextuell durch die Auswahl und Reihung von Versatzstücken zu solchen werden: vgl. *HOME STORIES* (Matthias Müller, D 1990); *TELEPHONES* (Christian Marcaly, USA 1995); *DIVA DOLOROSA* (Peter Delpeut, NL 1999).

einem «impliziten Wissen» (Iser 1983), das auffällig wird, sich in seiner transformierenden Kraft aber nie ganz fassen lässt.

Vom Motiv- und Spurenlesen: Die Zerstörung der Logik

In *NO COUNTRY FOR OLD MEN* (Joel & Ethan Coen, USA 2007) bestimmt das Spuren- wie das Motivlesen Erzähl- und Bildstruktur, wird dekliniert und als Denkfigur in Frage gestellt.⁵ Wie im Western lenken Blutspuren eines hinkenden Hundes den Jäger zum Ort eines Überfalls, und die von dort wegführenden Wagenspuren bringen ihn zum Koffer mit dem Geld, wodurch er zum Gelegenheitsdieb wird und die Genreanspielung sich mit der *série noire* kopfelt. Chigurh nimmt als Auftragsmörder die Verfolgung auf, nicht ohne vorher seine Auftraggeber am selben Ort zu erschießen. Wenig später entdecken die berittenen Ordnungshüter Reifenspuren im Sand und das brennende Auto eines Farmers, den Chigurh mit einem Druckluftbolzen beseitigt hatte. Wie im Kriminalfilm treffen der Sheriff und sein Gehilfe auf eine komplexe Situation, diverse Spuren überkreuzen sich: die des Massakers, das auf einen fehlgeschlagenen Drogenhandel schließen lässt (wobei von dem weißen Pulver nur noch «Spuren» vorhanden sind), die des Jägers und Kofferdiebes und die der unerklärlichen, scheinbar un-«motivierten» Morde. Spätestens ab hier gibt es zwei Verfolgte und zwei bis drei, später gar vier Verfolger: Das Spurengeflecht wird immer dichter und vieldeutiger. Angelpunkt ist Chigurh als Täter und «Detektiv» zugleich, der den Koffer wiederbeschaffen soll.

Dass Letzterer nur als McGuffin⁶ dient und Chigurh es auf den Dieb abgesehen hat, den es im Namen einer archaischen «Gerechtigkeit» zu bestrafen gilt, dass er damit also selbsternannt anstelle des Gesetzes agiert, unterstreicht eine parallel geschaltete Szene: Als die Spur des Kofferdiebes Moss Chigurh zu dessen Wohnmobil führt, wo er weder den Koffer noch den Dieb findet, jedoch eine Telefonrechnung, auf der ihm die meist gewählte Nummer in Odessa als Indiz für einen Aufenthaltsort dient (wir wissen bereits, dass Moss' Frau nach Odessa gefahren ist), setzt sich Chigurh mit einem Glas Milch auf die Couch und blickt auf den leeren Fernsehbildschirm, in dem er sich spiegelt. Kurz darauf treffen der Sheriff und sein Gehilfe im Wohnmobil ein und finden seine Spur: den Abdruck des Türschlosses, das er mit seiner Druckluftmaschine herausgeschlagen hat, in der Wand. Die Tatwaffe verweist zwar auf die Morde,

5 Ich danke Sibylle Brändli, Mark Kyburz, Carola Stern und Thomas Späth für die Diskussionen über diesen Film.

6 Durch einen McGuffin wird das Spurenlesen auffällig und gleichzeitig als Prinzip *ad absurdum* geführt.

doch bleibt sie für den Sheriff ein Rätsel. Sinnierend setzt er sich an dieselbe Stelle wie zuvor Chigurh und trinkt Milch aus demselben Glas; auch er spiegelt sich im schwarzen Bildschirm.

Die Parallelität führt auf eine Spur, die natürlich nur wir Zuschauerinnen wahrnehmen: Das Spurenlesen der Figuren wird von nun an zwei Ordnungen konfrontieren, zwei Welt- und Wertordnungen und zwei Erkenntnisprinzipien. Mit den beiden «Gesetzes-»Vertretern – dem alternden Ordnungshüter, der sich bereits in seinem Prolog als «müder Krieger» zu erkennen gab, und der parastaatlichen Schicksalsmacht, die ohne Moral und Menschlichkeit agiert – stehen sich ein abduktives Prinzip und eine *self-fulfilling prophecy* gegenüber: Das erste, zwischen den Indizien und der allgemeinen Hypothese, zwischen rationalem und intuitivem Schlussfolgern hin- und her pendelnde und sich die Frage nach der Wahrheit und nach dem Bösen stellende Verfahren ist jedoch viel zu langsam; seine Logik des Spurenlesens und Erklärens (des «Motivs» der Mordserie) wird ausgehebelt durch die Willkür der Tötungsmaschine Chigurh. Dieser macht sich die moderne Technologie auch in Form eines Senders zunutze, der im Geldkoffer versteckt ist und den Moss erst spät entdeckt. Mithilfe des Empfängers kann Chigurh seine Verfolgung sozusagen *live* aufnehmen; nachdem er den zweiten Empfänger und dessen Besitzer, drei Killer im Auftrag der Drogenhändler, ausgeschaltet hat, verringert sich der Abstand zwischen Objekt, Spur und «Spürhund». So muss das kriminalistische Verfahren des «Indizienparadigmas» versagen, und dem Sheriff, der jeweils zu spät am Tatort eintrifft, bleibt nichts anderes übrig, als den frischen Spuren mit Verzögerung zu folgen. Chigurh hingegen hat alle Zeit, sich auf das Spurenlesen der Spurenleser einzurichten, neue Spuren zu hinterlassen und andere zu verwischen. Die Methoden des Rechtsstaats sind der irrationalen Gewalt – in der Paarung von neuer Technologie und urstämmigem Racheprinzip (ob als Archetypus oder als historisch-ethnische Verdrängung des Anderen) – nicht mehr gewachsen.

Chigurhs Spurenlesen führt uns auf eine weitere Spur: Mit Kracauer könnten wir sagen, dass er – zugleich Verbrecher und Detektiv – als gottähnlicher Held das absolute Prinzip der von der Wirklichkeit abgelösten *ratio* verkörpert, «des eindimensionalen Denkens»: Es ist «die Selbstdarstellung ungebrochener Körperlichkeit, die in der Welt sich durchzusetzen versteht» (Kracauer 2006, 170; 181) und der das Gesetz zur Willkür gerät:

Da das Übergesetzliche in dieser Welt keinen Ort hat, muß es bei zunehmender Durchschlagkraft der unmittelbar die Wirklichkeit meinenden Intentionen zu dem Illegalen ungleich mehr hinneigen als zu dem Legalen, das als Überdeckung des Gesetzlichen seine Grenze sucht. (ibid., 173)

Ähnlich beklagt schon Jean-Jacques Rousseau 1751, dass der «klassische Held», wenn er es mit den Tugenden übertreibt, ein Janus-Gesicht erhalte. «Die

heroischen Eigenschaften haben ihren Keim [...] im Herzen, doch [d]ie reinste Seele kann sich selbst auf dem rechten Weg verirren, wenn Geist und Vernunft sie nicht führen, und all die Tugenden verderben ohne die Unterstützung der Weisheit» (Rousseau 2009, 120; 123). So wird auch Chigurh zur Inversion des Helden und jedes Kriegers für die Gerechtigkeit und das Gute;⁷ oder, um noch einmal Kracauer zu zitieren: «Das ungehemmte Wuchern des Legalitätsprinzips ist der Expansion des philosophischen Systems analog, das sich gradlinig zur Totalität zu erweitern strebt» (Kracauer 2006, 157).⁸ Der Sheriff als Gesetzesvertreter ist gegenüber dieser unmenschlichen Logik machtlos; außerdem glaubt er schon lange nicht mehr, dass die Gerechtigkeit gegen die Gewalt (an der Grenze zu Mexiko und darüber hinaus) siegen wird, wenn er im Prolog sagt: «Violence is endemic», und am Ende gegenüber einem alten Kollegen äußert, dass er Chigurh nicht für einen Irren hält: «I think, he's pretty much a ghost.»

So gibt es keine Spuren am Fenster, durch das Chigurh das Motelzimmer von Moss verlassen haben muss (der zuvor erschossen wurde – allerdings von den Mexikanern); es gibt keinen Koffer und keinen gefassten Verbrecher. Und Chigurh, der nach seinem Autounfall wie Phoenix aus der Asche wiederaufsteht, sagt zu den Jungs, von denen ihm der eine sein Hemd überlässt, damit er sich den Arm verbinden kann: «You didn't see me. I was already gone.» Seine Spur verläuft im Nichts, und wir geben das Lesen des Motivs auf, indem wir viele Fährten unbeachtet lassen. Eines aber ist klar: Die Kunst des Spurenlesens scheint in dieser neuen Ordnung nicht mehr gesichert.

- 7 Der Name «Chigurh» könnte mit Sigurd oder Sigurður, einem dem altisländischen Sagenkreis der Edda entstammenden Kämpfer für Freiheit und Gerechtigkeit, in Verbindung gebracht werden, der schon vor den Nibelungen als Schlangen- und Drachentöter auftritt; der Name leitet sich aus den altnordischen Wörtern «sigu» (Sieg) und «urðr» (Schicksal) her (vgl. <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1288598>).
- 8 Man könnte diese Spur noch einen Schritt weiter verfolgen: Der Film dekonstruiert den Mythos Amerika, indem er Chigurh anstelle des Rechtsstaats agieren und so den «neuen» Staatsapparat nach 9/11 verkörpern lässt, wie er sich unter Bush darstellt (als Mission): «The United States of America will use all our resources to conquer this enemy. We will rally the world. We will be patient, we will be focused, and we will be steadfast in our determination. This battle will take time and resolve. But make no mistake about it: we will win. The federal government and all our agencies are conducting business. But it is not business as usual. We are operating on a heightened security alert» (Bush 2011, o.S.).

Literatur

- André, Emmanuelle (2007) *Esthétique du motif. Cinema – musique – peinture*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Bachtin, Michail M. (1989) *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik* [russ. 1975]. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Barthes, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil.
- Brinckmann, Christine N. (1997) Das Gesicht hinter der Scheibe. In: Dies.: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, S. 200–213.
- Bush, George W. (2001) *Remarks by the President in Photo Opportunity with the National Security Team* [Rede vom 12.09.2001, o.S.]; <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010912-4.html> (11.5.2011).
- Frisch, Simon (2010) Bild-Motiv-Geschichten. Überlegungen zu einer motivorientierten Filmanalyse. In: *Rabbit Eye* 1, S. 1–18; http://www.rabbiteye.de/?page_id=313 (11.5.2011).
- Iser, Wolfgang (1983) Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive am fiktionalen Text? In: *Funktionen des Fiktiven*. Hg. v. Dieter Henrich & Wolfgang Iser. München: Fink, S. 121–152.
- Karlyn, Kathleen Rowe (1997) The Detective and the Fool: Or, The Mystery of Manhood in *SHERLOCK JR.* In: *Buster Keaton's SHERLOCK JR.* Hg. v. Andrew Horton. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, S. 89–117.
- Kirsten, Guido (2011) Rückenfiguren im Film. In: *Montage AV* 20,2 [i. Dr.].
- Kracauer, Siegfried (2006) *Der Detektivroman* [verfasst 1922–25]. In: *Werke*. Bd 1. Hg. v. Inka Müller-Bach & Ingrid Belke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 107–212.
- Krämer, Sybille (2007) Was also ist die Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Hg. v. Sybille Krämer, Werner Kogge & Gernot Grube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 11–36.
- Ludes, Peter (2001) *Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder. Fernsehnachrichten und World Wide Web-Medienzivilisierung in der europäischen Währungsunion*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Rancière, Jacques (2003) *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Rousseau, Jean-Jacques (2009) Über die Tugend des Helden [frz. 1751]. In: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 3,1, S. 117–128.
- Schweinitz, Jörg (2006) *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie.
- Warburg, Aby (2000) *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hg. v. Martin Warnke unter Mitarb. v. Claudia Brink. Berlin: Akademie.
- Wendler, André/Engell, Lorenz (2009) Medienwissenschaft der Motive. In: *ZfM: Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, S. 38–49.
- Wulff, Hans J. (2005) Hast du mich vergessen ...? Falsche Fährten als Spiel mit dem Zuschauer. In: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. v. Fabienne Liptay & Yvonne Wolf. München: Text + Kritik, S. 147–153; aktualisierte Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-128> (11.5.2011).
- (2011) Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft. Beitrag in diesem Band, S. 13–32.